

# MÚSICA Y FUTURO

LECCIÓN INAUGURAL  
DEL CURSO ACADÉMICO 2018-2019  
PRONUNCIADA POR LA  
PROFA DRA. TERESA CATALÁN

COMPOSITORA.

CATEDRÁTICA DE COMPOSICIÓN E INSTRUMENTACIÓN  
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID



## MÚSICA Y FUTURO

LECCIÓN INAUGURAL  
DEL CURSO ACADÉMICO 2018-2019

PRONUNCIADA POR LA  
PROF<sup>a</sup> DRA. TERESA CATALÁN

COMPOSITORA.

CATEDRÁTICA DE COMPOSICIÓN E INSTRUMENTACIÓN.  
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID



Pamplona, 28 de septiembre de 2018

upna

Universidad Pública de Navarra  
Nafarroako Unibertsitate Publikoa

*Edita:* Universidad Pública de Navarra / Nafarroako Unibertsitate Publikoa  
*Coordinación:* Servicio de Comunicación  
*Fotocomposición:* Pretexto  
*Imprime:* Imprenta Zubillaga  
*Depósito Legal:* NA 2166-2018  
*Distribución:* Sección de Publicaciones  
Universidad Pública de Navarra  
Campus de Arrosadia  
31006 Pamplona  
Fax: 948 169 300  
Correo: publicaciones@unavarra.es

*Cum bene quaesieris quid agam, magis utile nil est  
artibus his, quae nil utilitatis habent*

Ovidio<sup>1</sup>

[Por más que te esmeres en encontrar qué puedo hacer, no habrá nada más útil que estas artes,  
que no tienen ninguna utilidad].

Con la venia...

Sra. presidenta de la Comunidad Foral de Navarra,  
señores rectores,  
miembros de la comunidad universitaria,  
queridos amigos,  
*jaun, andreak:*

Agradezco al rector magnífico de la Universidad Pública de Navarra su amable invitación para dictar esta lección inaugural. Para un músico, estar aquí hoy representa un honor muy especial porque propicia un encuentro que nos comunica y nos acerca más a la comunidad universitaria, con la que esperamos compartir en un futuro –esperemos no muy lejano–, una ordenación estatutaria común.

Sabemos que la cualidad comunicativa de la música es un axioma. El sonido como rito, como expresión, como comunicación, como recurso ha formado y forma parte esencial de nuestra cultura. Pero hoy, en pleno siglo XXI, nos queremos referir a la música cuya naturaleza no repite sistemáticamente esquemas prefijados, a la que explora en su proceso elementos nuevos en su propia condición y que, por su identidad compleja, plantea situaciones inéditas en su asimilación. Esa realidad, cuya

---

1. Ovidio, *Metamorfosis*, I-V. Trad. y notas: Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.

visión técnica podemos esbozar, establece particularidades en su transcurso evolutivo y ciertos problemas en su capacidad de comunicación –que son determinantes para su futuro–, y sobre los que nos interesa reflexionar.

La música es un constructo: todos sabemos que existe, pero, a pesar de su estrecha relación con nuestros logros culturales y con nuestro *ser* individual, no es fácil definirla y cualquier intento de hacerlo puede resultar controvertido o directamente infructuoso. No obstante, aceptamos que la música es un vehículo, una fuente de conocimiento desde la que elaboramos distintos tipos de experiencias estéticas y sensoriales, que asociamos con el placer de la contemplación sensible, reacciones afectivas, entornos amenos o estímulos cinéticos, por ejemplo, del mismo modo que es una gnosis, una forma de conocimiento<sup>2</sup>, una particular manera de pensar, una experiencia intelectual, una especial mirada al mundo.

También podemos apuntar que la música que escucha la sociedad es uno de los aglutinantes que le une a su entorno, y termina revelando al individuo y a los sujetos del cuerpo social el mundo percibido, pero hoy, la elección entre el par función/reflexión, o dicho de otra forma, la escucha como entretenimiento o la aprehensión como posición intelectual dibujan las opciones del público que ahora –quizá más que nunca–, se decanta por uno u otro modelo.

Aquí nos ocuparemos de la opción que en nuestra sociedad es claramente minoritaria: la música que es consciente de su carga histórica porque la asume y, desde ahí, propone la continuidad a la que le obliga éticamente el conocimiento acumulado, aun situándose en un marco de naturaleza compleja, en justa correspondencia con la trayectoria que ha impulsado ese proceso evolutivo hasta hoy. Ahora menciono a Larrauri cuando afirma: «... entre un pedrusco y un arcángel, no hay más diferencia que de tiempo... una espera en la evolución»<sup>3</sup>.

Revisando las tesis adornianas –en el sentido de que la creación debe estar comprometida con su tiempo– en esta sociedad existen discordancias, porque su modelo consumista desvía sus intereses a otras prioridades y porque en la creación compo-

---

2. «... La música es una forma de conocimiento. La música no es solo placer, no es solo suscitación de emociones, no tiene que ver únicamente con los afectos, por supuesto. [...] La música es una forma de conocimiento porque la música piensa, se piensa a sí misma...», en Eugenio Trías, *La música*, Aula de Cultura ABC, Fundación Vocento, 18-XI-2008.

3. Antón Larrauri (compositor), *14 compositores españoles de hoy*, Oviedo, Ethos Música, 1982, p. 260.

tiva se sigue representando al mundo en posiciones muy críticas, sean o no convergentes entre sí. La consecuencia de todo esto es inevitable: sitúa las incógnitas del objeto a mucha distancia de las mayorías, que no simultanean su movimiento con la asunción de las nuevas propuestas, cada vez más exigentes.

Esta situación plantea una revisión tan necesaria como imperiosa, aunque crea importantes dificultades para los activos implicados: compositor, intérprete o auditor. Queda claro por tanto que nos referimos aquí a la música como creación pura, es decir, no entendemos la creación como un producto sino como una identidad, que, como tal, está sometida a los mismos cambios que experimenta el mundo técnico, ideológico, estético o de cualquier naturaleza en la que participe.

Independientemente de la complejidad, la tarea de los tres cómplices imprescindibles para que exista la música es la misma desde que armamos nuestra conciencia cultural, y se concreta así: al compositor le distingue la facultad de convertir la nada en provocación, que arranca del vacío un mundo<sup>4</sup>, un relato coherente. Arrebatar del plano virtual un objeto dado, entenderlo, aprehenderlo, traducirlo reinterpretando su universo, ponerlo en disposición de ser percibido es la imprescindible tarea del intérprete, y cerrando el círculo, el auditor debe disponer sus potencias en el punto de descubrir toda la inteligencia y sensibilidad que las fases anteriores han activado para él. Esa es la personalísima y nada fácil tarea del auditor si es sincera, comprometida y consciente, y se crea un vínculo, porque ineludiblemente hay que contar en este juego con un receptor, con un oyente interesado, comprometido y culto, que se verá obligado a superar la dificultad –cada vez mayor–, de mantener un punto de implicación activa, esfuerzo y conocimiento, y no solo repetición, aceptación utilitaria o audición pasiva.

De acuerdo por tanto con las funciones que cada parte desempeña en la existencia de la música nacida sin función específica<sup>5</sup>, acerquemos la lupa al proceso que se ha producido y que la ha situado en ese punto minoritario al que hacíamos referencia.

---

4. Quizá el compositor dibuja con el vacío un marco, lo genera, lo estabiliza, lo domina, lo contiene, de la misma forma que Oteiza desocupa las cajas metafísicas para delimitar ese vacío...

5. Defendemos que la música –toda la música– es, además de una forma de conocimiento, una fuente inagotable de placer para el hombre y, por tanto, un medio para el desarrollo intelectual, y para ayudarnos al abordaje del mundo abstracto, a otras realidades inabarcables, a otros mundos compuestos y complejos de imposible alcance sin su mediación. Parece por tanto una pérdida relegarla exclusivamente a la función.

En nuestra cultura, a lo largo de la historia de la música, hemos llegado a unas convenciones que se afirmaron en el tiempo de la llamada «práctica común»<sup>6</sup> y que nos permiten reconocer mundos expresivos y estereotipos que se asentaron fundamentalmente a lo largo del siglo XIX, a pesar de no estar concebidas desde un sistema natural<sup>7</sup> (recordemos que nuestro temperamento fue una convención). Hemos aceptado y hemos cargado de sentido al patrón artificial que sustenta el llamado sistema tonal, prácticamente, el único convenido en la música funcional de consumo mayoritario; descartamos por tanto la idea de que la música que responde a sus leyes es asequible por la razón de que está en línea con la física del sonido y sus relaciones naturales. No es así, porque, aunque la percibimos y asimilamos sin esfuerzo, es sin embargo un artificio que hemos ido sedimentando e incorporando a nuestras convenciones con el paso de la historia, algo que no ha sido posible en el convulso devenir del siglo XX, entre otras razones, por la velocidad de los acontecimientos y por la complejidad y variedad de las propuestas que caracterizan ese tiempo.

Por tanto, ese ingenio llamado sistema tonal se había aceptado universalmente, pero desde principios del siglo XX (*grosso modo*), se produjo la ruptura que condujo a caminos inasequibles auditivamente, una afirmación que requiere al menos una revisión, porque aunque son muchas las aristas de orden técnico, filosófico, y sociológico que caracterizaron ese tiempo –también agitado musicalmente–, mantenemos que el paso hacia el nuevo mundo sonoro fue un proceso evolutivo. Podemos apoyar esta conclusión atendiendo al criticismo kantiano cuando defiende que el conocimiento es producto de la actividad empírica y racional<sup>8</sup>, y, además, aceptamos las teorías de Maturana cuando habla de la circularidad cognoscitiva<sup>9</sup>.

---

6. Un periodo que abarca, aproximadamente, desde 1700 hasta 1900.

7. Nos referimos a la ya convencional división de la octava en doce partes iguales (semitonos), que permite –y es su ventaja– sustituir cada sonido por su enarmónico con libertad total de modulación, aunque ninguno de los intervalos excepto la octava, está afinado *naturalmente*. Ver: Antonio Calvo-Manzano, *Acústica físico-musical*, Madrid, Real Musical, 1991, pp. 231 y ss.

8. Observemos que ambas razones citan aquí necesariamente a la revisión histórica.

9. «El estado de un sistema está determinado por las interacciones pasadas y en su conjunto por la historia de interacciones (acoplamiento estructural) constantes (que establecen patrones de interacción) con el entorno. De este modo la historia de interacciones de un sistema es fundamental para comprender su estado». Humberto Maturana, *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2009, p. 48.

Vamos a aproximarnos aquí a la música con un simple enunciado, identificándola como *tiempo y memoria*, porque la sintetiza y porque esos son los elementos de base con los que se enfrenta el compositor en el acto creativo, un punto de partida que debe dominar contando con lo imperativo de sus respectivas naturalezas que van a condicionar su trabajo. Así, los enigmas del gobierno del tiempo y la memoria actúan, median inevitablemente para conseguir un objeto inteligible, aceptable, lógico, auto-afín, teniendo en cuenta que es sobre ellos donde se inscribe el sonido organizado, pero también el ruido, el silencio, el texto, el contexto, los ritmos, la pausa, los sistemas, la expresión, la tensión y su contrario, lo simbólico, lo filosófico, la simultaneidad, la forma... Es obligado por tanto ese control puesto que es su base, su contenedor, su principio, que se llega a dominar tras un hacer adquirido con el trabajo consciente, aunque existe algún rincón inexpugnable de nuestra psique que actúa sin nuestro control, y –en el caso de los mejores– de forma genial.

En cuanto al tiempo<sup>10</sup>, a través de la historia, su estudio se ha deslizado desde un plano epistemológico hacia uno psicológico que trata de reconocer en sus claves ese tiempo. Sabemos que abordar el problema del tiempo (en realidad los tiempos) en música es muy difícil; y para explicar la situación, recordemos que todavía hoy no existe una traducción precisa para las palabras *kronos*, *aión* y *kairós*, si no nos remitimos y exponemos la idea del tiempo en la Grecia Clásica, que con esa clasificación ya lo conceptuaba cualitativamente.

Ante la imposibilidad de conseguir una teoría incontestable señalamos que nosotros entendemos el tiempo desde el par objetivo/subjetivo, que marca lo que un compositor maneja: el tiempo real que ocupa la obra (tiempo cronológico, imprescindible también para el intérprete como metro y guía), y el tiempo que representa esa obra (tiempo psicológico de creación y reconocimiento individual); es decir, la música utiliza el tiempo existencial de la filosofía y el tiempo objetivo de la física. Es el tiempo lo que el compositor sostiene y maneja en su cálculo, lo que inserta en el espacio sonoro, o bien, el tiempo se hace consciente a través de la intervención sonora convirtiendo el sonido y el resto de parámetros (hasta entonces solo material mostrenco) en un objeto justificado, sensible, y formulado artísticamente. En definitiva, recordando las palabras de Xenakis: «la música es el arte que, antes que

---

10. «En el sentido más amplio, la música emplea tiempo. Utiliza mi tiempo, tu tiempo, su propio tiempo. Sería de lo más enojoso que no alcanzara a expresar las cosas más importantes, de la manera más concentrada posible, en cada fracción de ese tiempo». Arnold Schonberg, *El Estilo y la Idea*, Barcelona, Taurus, 1963, p. 71.



las demás artes, ha creado un puente entre el ente abstracto y su materialización sensible»<sup>11</sup>.

Hemos visto que la música es una estructura temporal, y las estrategias para la percepción de esa organización deben tener conexiones que culminen en un todo inteligible, pero una secuencia de vicisitudes sonoras no es suficiente por sí misma para determinar la gnosis del tiempo, al menos la del tiempo musical<sup>12</sup>. Pues bien, es la memoria la que aglutina la completitud de ese objeto y por esa cualidad y función se convierte en herramienta, en recurso imprescindible (en el material de base al que nos hemos referido), y así afrontamos la forma y cualquier ilación, como el resultado de la inserción de los acontecimientos en el tiempo donde el manejo de la memoria es imprescindible. El punto de acción de la memoria puede marcar y de hecho condiciona la inteligibilidad, un límite que el compositor maneja y que podemos ceder o tensar. Y aquí se establece el problema: no hay recuerdo sin relación y la creciente complejidad desde el siglo XX desfigura la percepción, porque hace menos evidentes las múltiples conexiones en un mundo abstracto, un mundo suyo aun sin estereotipos.

En el caso del tiempo tonal asumido universalmente, el recurso de comunicación se produce a través de una repetición determinante, cerrada, y desde una jerarquización (repetida normativamente) de los materiales utilizados en la estructura preconcebida, pero en música el problema va más allá porque no se trata únicamente de un discurso cuantitativo, y aunque estas tácticas incluyen lo cualitativo (por eso distinguimos unas obras de otras) y varíen su estructura, mantienen la repetición de los materiales con más capacidad de penetración en nuestra percepción inmediata. Nos referimos a que en el tiempo musical se organiza un sistema inteligente –que implica un discurso vital en lo abstracto–, para situar nuestra percepción en un universo coherente. Esa inscripción comporta una visión estética y como tal no puede ser captado sólo por la razón; por tanto, las distintas ideas que propone el creador en combinaciones infinitas buscando una unidad formal, deben ser estrategias cómplices con el tiempo y la memoria, hasta que el conjunto se convierta en un objeto musical.

---

11. En Florian Vlasi y M<sup>a</sup> Remedios Cruz Araujo, *Música o Matemáticas*, Consorcio para la Promoción de la Música, p. 64.

12. En esa forma de inspeccionar el tiempo, se inscribe la capacidad de reconocer el pasado que se relaciona con el presente y que lo impulsa hacia el futuro (y recordamos así a San Agustín en sus *Confesiones* XI. 20).

Ha sido la confirmación de expectativas y la paulatina y medida disolución de las mismas la operativa que manejaba el acuerdo entre creador/intérprete/auditor –mantenido durante siglos– a través fundamentalmente de recursos melódicos y armónicos. Pero en la entrada del pasado siglo se difumina el límite, lo hace rápidamente, y empieza a aparecer la pérdida de previsibilidad, la quiebra de expectativas (una tarea que han ido desarrollando los renovados sistemas de organización interna de las estructuras); así, cuando sedimenta la complejidad de un material y de un concepto cada vez más sofisticado (recordemos el uso de la estocástica, por ejemplo)<sup>13</sup> y se hace perentoria la necesidad de una expresión cómplice con las convulsiones de su tiempo, aparece de forma palmaria la incomunicación con el auditor –incluso el más ilustrado–, que no se siente cómplice con los activos propuestos<sup>14</sup>. Es innegable que, en cierta medida, no ha sido fácil asimilar los cambios teniendo en cuenta la velocidad a la que se han producido, y la falta de comprensión de la secuencia evolutiva (que no ha llevado una sola dirección) ha dificultado las cosas; pero un compositor –que precisa ineludiblemente ser un erudito en la técnica musical– no puede ser un simple recopilador de datos, porque partiendo del conocimiento de la historia y de su perspectiva del mundo es imprescindible que sepa dar un sentido a su posicionamiento como creador, es decir, no puede perder de vista una visión humanística<sup>15</sup>.

La distancia entre el auditor y el mundo sonoro que va superando los preceptos y va incluyendo relaciones más laberínticas es una ruptura, pero solo es la quiebra de la comunicación, porque la música –aunque incluye mayor cantidad de información en menor unidad de tiempo<sup>16</sup>– lo hace paulatinamente, un hecho que no impidió dejar al auditor fuera de la narrativa<sup>17</sup>, y propició un mundo plegado sobre sí mismo. Así, el público quedó desmontado y convencido de que se había producido una quiebra en

---

13. Señalamos aquí al respecto, dos obras significativas: *Metastaseis* (para orquesta sinfónica) y *Pithoprakta* (para orquesta de cuerda), escritas entre 1953 y 1956.

14. Es interesante considerar también que por mucho empeño que tenga un lenguaje o un sistema en estado puro, será –desde el punto de vista de la comunicabilidad–, tan eficaz o tan inútil como lo sea quien lo maneja (creador o espectador, cada uno en su papel).

15. Entendemos la creación como un compromiso, una interacción con su entorno cultural, una alianza con el mundo, una propuesta de futuro fértil y consciente.

16. Un mundo entrópico, desde el punto de vista de la lingüística.

17. Cook observó un alejamiento de los creadores de esa época [primera vanguardia] respecto de la noción del sonido real, porque manejaban una especie de metáfora sonora. Ver: N. Cook, *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, 1990.

su percepción del nuevo mundo, por lo que la realidad de una identidad técnicamente compleja y estéticamente sinuosa llegó a dejarle de interesar.

Las nuevas técnicas y sistemas, no deben mirar adelante sin recordar que su compañera de viaje es la memoria, pero el auditor no debe esperar un producto elaborado en el que él no participe, y del que solo pretenda obtener la repetición de lo ya conocido sin asumir la inseguridad del nuevo mundo contenido en las propuestas de riesgo, en la búsqueda que propone la interrogación constante de un objeto nuevo, que él debe elaborar y concluir.

Efectivamente, la revolución se produjo cuando se fue desarticulando paulatinamente la implicación de la memoria en ese tiempo, desconectando los sucesos hasta los límites de la comprensión. Pero no se trató de un caos, sino de un vacío, porque el tiempo de inestabilidad que se impone cuando ocurre alguna confusión estaba ocupado en sincronizar distintas alternativas de naturaleza innovadora<sup>18</sup> (lo que tampoco facilitaba mucho las cosas, incluso aunque no descarte sus propias nuevas jerarquías y relaciones). Es probable que la cantidad de acontecimientos simultáneos, y la falta de jerarquización sonora hayan impedido comprender que se manejaban materiales con concomitancias evidentes, y aunque hay infinidad de muestras posibles, hago referencia aquí al mundo barroco (tonal), y al dodecafónico (antitonal)<sup>19</sup> por ejemplo. A pesar de todo esto, las vanguardias hoy mantienen el reto del control y dominio del tiempo, del discurso, de la exactitud en la disquisición y de la concreción de objeto abstracto e inteligible, pero se ha llegado a un metalenguaje en el que se tendrán que volver a acomodar los tres actores: compositor, intérprete y auditor si pretenden un porvenir común.

Hemos superado fronteras para llegar a otro estado de normalización de sonido, ruido, contexto, intención, expresión, etc. como posible material que puede ser integrado con valor en nuestra escucha. Es decir, hoy se hacen propuestas sin prejuicios, sin que las herramientas (me refiero a los materiales, a los sistemas) se impongan univer-

---

18. Sirva como testimonio la posición de un solo creador: «... Stockhausen de manera modélica y siempre innovadora ha utilizado técnicas Seriales, Música electrónica, Nueva música para percusión, Nueva música para piano, Espacialización del sonido, Música estadística, Música aleatoria, Live electronic, Nueva síntesis entre música e idioma, Música teatral, Música ritual, Música intuitiva e improvisada, Música puntillista, Música por grupos...» en José Manuel López López, «Espacio sonoro. Revista de música actual», abril 2004, ISSN 1887-2093.

19. *El concepto anti-tonal está desarrollado con agudeza y precisión*, en Carme Fernández Vidal, *Técnicas compositivas antitoniales. Estudio de tres tratados de contrapunto*, Valencia, Piles, 2010.

sal ni exclusivamente. No obstante, consideramos que después de las experiencias extremas de algunos postulados de la vanguardia más experimental, la libertad del compositor no debería superar el límite de las leyes del tiempo musical, de la memoria, y de las posibilidades de nuestra naturaleza física, centrados –eso sí– en procurar la construcción de músicas nuevas para momentos nuevos<sup>20</sup>. Ahora bien, si el auditor interesado en el conocimiento de la evolución del arte y en el descubrimiento de las propuestas actuales (ya asumido –por ejemplo– en las artes plásticas) aspira a no perder el enriquecimiento que supone conocer su tiempo en tiempo real desde la apasionante perspectiva abstracta de la música, debe aceptar (como hacen compositor e intérprete) el esfuerzo que le pueda suponer.

Queremos insistir aquí en el hecho de que las convulsiones de todo tipo que se han producido desde la primera mitad del siglo pasado influyeron, y modificaron todos los órdenes conocidos hasta entonces lo que también alcanzó a las artes, pero como dice Wagensberg, «... el hundimiento de la verdad vigente, el fin de la vieja pregunta no es una humillación, sino un gozo por estímulo, un nuevo desafío de la mente investigadora»<sup>21</sup>.

El problema del distanciamiento entre las partes no está siendo solamente la complejidad sonora, también puede ser nocivo el hecho de que su evolución haya ocurrido desvinculada de la educación y fuera de algún interés en las nuevas expresiones sonoras, porque la sociedad ha dejado de valorar la importancia de su implicación en la actividad intelectual como un ejercicio necesario, o incluso como una fuente posible de placer. Se nos está olvidando el placer intelectual...

Los límites cambiarán si, a partir de la *inventio* (es decir lejos de la ocurrencia y cerca de la consciencia), los tres actores siguen considerando la excelencia y la belleza (siempre inalcanzable a la teorización por su inefabilidad) como un fin, y la comunicación como un medio obligado para que, obteniendo placer y conocimiento, podamos sobrevivir a la soledad que tenazmente imponen los tiempos, o a la que necesariamente está condenado el ser humano y de la que nos puede aliviar el arte.

---

20. «... Es muy posible que la gran carencia de las vanguardias musicales sea la génesis de una estructura –de una construcción– capaz de conjugar la inteligencia (el análisis) con la sensibilidad (el éxtasis)». Afirman Joan Cuscó y Josep Soler en *Tiempo y música*, Barcelona, Editorial Boileau, 1999, p. 122

21. Jorge Wagensberg, *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*, Barcelona, Tusquets «Booket Ciencia», 2015, p. 31.

La música es del máximo interés para diferentes ámbitos del conocimiento, ya que forma parte de la filosofía (en sus distintas ramas), la matemática, la física, la sociología, la psicología, la tecnología, la historia... no es ninguna de ellas, pero las contiene. Es imprescindible por tanto, sostener su conocimiento en estructuras universitarias —que ya tuvo y que nunca debió abandonar—, porque permitirían desarrollar una investigación sistemática más allá de su estricta función, como por ejemplo hace la investigación fundamental. Sin ese soporte, sin la posibilidad del estudio experimental y aplicado, la música no tendrá más finalidad ni más sentido que la utilidad inmediata en una sociedad que, sin embargo, perderá salud si no comunica su desarrollo con el arte. El reto hoy es educar especialistas, pero también públicos para que podamos responder dignamente a una pregunta hoy fatal: ¿dónde está su futuro?

Muchas gracias.